

Karl-Heinz Hüter

Vom Gesamtkunstwerk zur totalen Architektur Synthesekonzeptionen bei Gropius und dem Bauhaus

Das Thema betrifft den Kern des Bauhausgedankens. Die verschiedenen Maßnahmen der von Gropius eingeleiteten kunstpädagogischen Reform, wie Zusammenlegen einer Akademie und einer Kunstgewerbeschule, handwerkliche Grundausbildung, Werkstatterziehung, das Zusammenwirken von jeweils einem Künstler und einem Handwerker in der Lehre, die Methode der Funktionsanalysen und auch die so wichtige Formenlehre erhielten ihren Sinn erst im Zusammenhang mit der übergeordneten Zielsetzung einer *Synthese* aller künstlerischen und wirklichen Disziplinen.

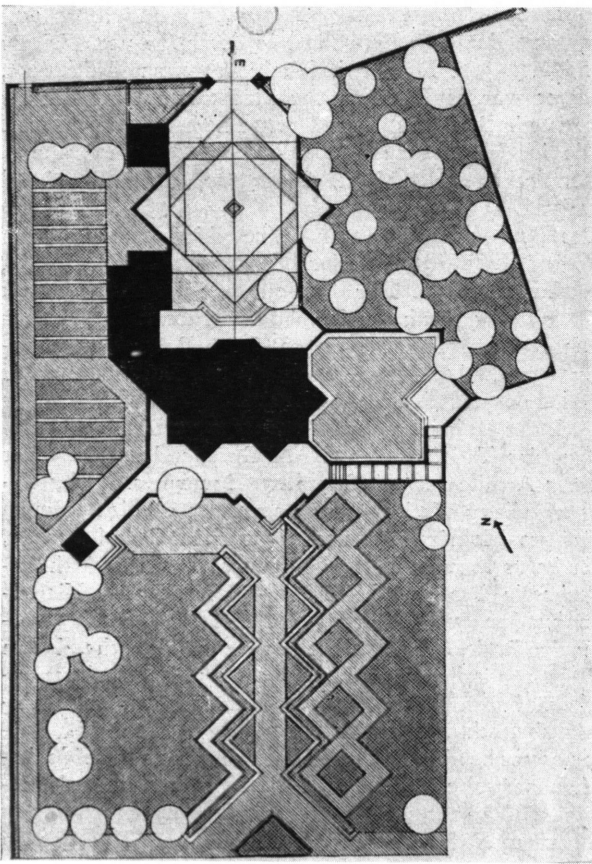
Es ging darum (gemäß Gropius' bekannter These: Kunst und Technik, eine neue Einheit), daß der Mensch ein zureichendes Verhältnis zum Wesen der Technik gewinne, nachdem mit dem Vordringen industrieller Produktionsweisen im 19. Jahrhundert die im Handwerk noch ursprüngliche Einheit zwischen künstlerischem Entwurf und Ausführung zerrissen war.

Industrielle Produktion aber beruht auf Arbeitsteilung,

und unter diesen Bedingungen setzt eine Arbeitseinheit auf neuer Stufe den bewußt gesellschaftlich handelnden Menschen voraus. Hier lag die Wurzel für die Pflege des Gemeinschaftsgedankens am Bauhaus (Arbeitsgemeinschaft, Gemeinschaftserziehung).

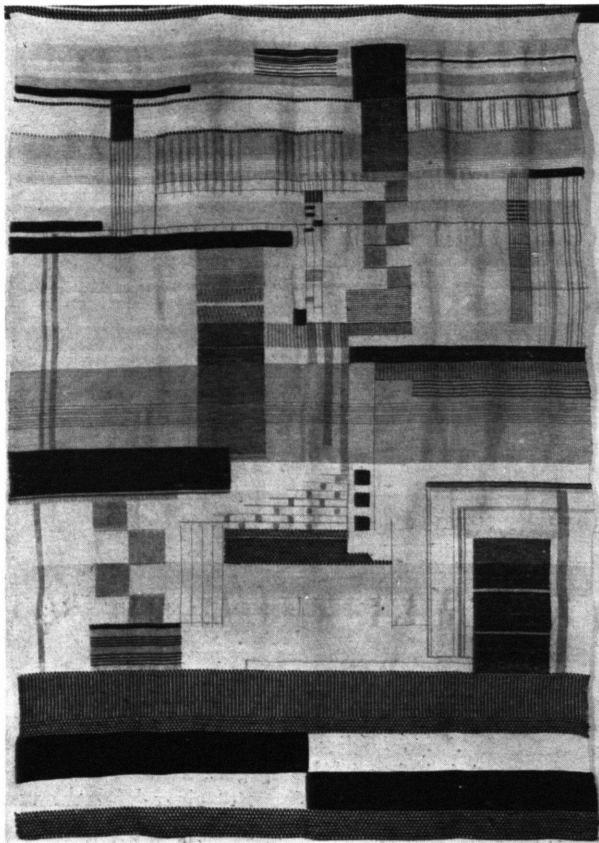
Auch die Künstler der kunstgewerblichen Reformbewegung hatten eine Synthese angestrebt: ein Olbrich, Behrens, van de Velde usw. Aber soweit sie die Einheit eines Lebensmilieus erreichten, beruhte dies auf der natürlichen Einheit eines persönlichen Stils, indem sie nämlich alles, vom Sofakissen bis zum Haus oder (wie auf der Mathildenhöhe in Darmstadt) der Siedlung, selbst entwarfen.

Für Gropius war das kein Weg. Er zielte auf universellere Wirksamkeit. Der „autokratischen Arbeit des einzelnen Individuums“ (dies sein Begriff) stellte er eine „kollektive Arbeitsform“ [1] entgegen: nämlich die orchestrale Leitung durch das „Konzert“ einer Vielzahl von Personen.



1 Haus Kallenbach Berlin, Lageplan 1922
Walter Gropius, Adolf Meyer

2 Gewebter Wandbehang, Gunta Stölzl



Das wiederum erforderte Übereinkunft in den wissenschaftlichen und bei Gestalten natürlich vor allem künstlerischen Methoden, und zwar nicht lediglich durch Absprache (was für eine Gruppe ausgereicht hätte), sondern durch Aufdecken und Erforschen der Grundlagen der Gestaltung.

Methoden der „Wesensforschung“ und Funktionsanalyse einerseits und einer Gestaltungswissenschaft oder visuellen Harmonielehre andererseits sollten die objektiven Bedingungen der Gestaltung klären, und die Vorlehre sollte die in den Studierenden angelegten schöpferischen Fähigkeiten wecken und spielerisch entfalten.

Fast alle als Formmeister berufenen Künstler trugen in irgendeiner Art zur Formenlehre bei. Im historischen Rückblick erwies sich der Beitrag der bildenden Kunst als nicht unwesentlicher Faktor bei dem raschen Ausbau des künstlerischen Systems einer neuen Architektur und Produktgestaltung.

Gropius' Auswahl der Künstler, der starke Anteil abstrakter Kunst, hat oft Unverständnis hervorgerufen. Aber bereits ein Vierteljahrhundert vorher war es Künstlern wie Endell oder van de Velde klar geworden, daß die von der großen Industrie hervorgebrachte Masse neuer Produkte nicht mit dem Formenrepertoire der traditionellen künstlerischen Systeme zu bewältigen war, daß nur eine künstlerische Methode, die mit elementaren bildnerischen Mitteln arbeitete, durch ihre (so van de Velde) „eine unendliche Abwechslung bergende Geschmeidigkeit“ in der Lage sei, „sich den geistigen Forderungen kommender Jahrhunderte und den Stoffen, die sie uns bringen werden, anzuschmiegen“. [2]

Diese gedrängte Darstellung zeigt die Schlüssigkeit (keineswegs jedoch Geschlossenheit) des Bauhausprogramms. Die gewählten künstlerischen Methoden sind die allgemeine Umsetzung eines umfassenden künstlerischen Systems, das auf nicht weniger gerichtet war als auf die allseitige Formulierung eines neuen (das Wort mag befremden) Stils, eines Stils, der den neuen technisch-industriellen und den erwarteten sozialen Verhältnissen adäquat war.

Will man dem historischen Phänomen Bauhaus gerecht werden, so ist es nicht zulässig, einzelne Elemente auszuwählen und andere zu verdrängen. Unsere Aufgabe besteht darin, die Wechselwirkung der Komponenten auch in ihren Widersprüchen zu erforschen.

Gropius ging von der Vorstellung aus, daß jeder, der etwas von Grund auf Neues anfangen wolle, sich mit der „Totalität des Lebens“ auseinandersetzen müsse und nicht „ein Teilgebiet allein reorganisieren“ könne. [3] So hat er sich später im Schulwesen stark engagiert und eine polytechnische und künstlerische Ausbildung vom Kindergarten an gefordert. Dem engen Spezialistentum des wissenschaftlich-technischen Zeitalters wünschte er die auf breiter Basis ausgebildete schöpferische Persönlichkeit entgegenzustellen. Viele der Bauhausabsolventen bewiesen das positive Ergebnis.

Als 1923 für wenige Monate SPD und KPD die Regierung in Thüringen bildeten, war er nahe daran, seinen Wunsch nach einem einheitlichen polytechnisch-künstlerischen Ausbildungsgang zu verwirklichen. Dem Bauhaus sollte eine „technische“, eine „Werk-, Mittel- und Oberschule“ angegliedert werden. Solche Schritte zum Schulwesen hin und seine Versuche, mit der Industrie zusammenzuarbeiten (bei Übernahme wesentlicher Gedanken des Deutschen Werkbundes), zeigen sein Bestreben, aus dem Kunstschulbereich heraus in das allgemeine ge-

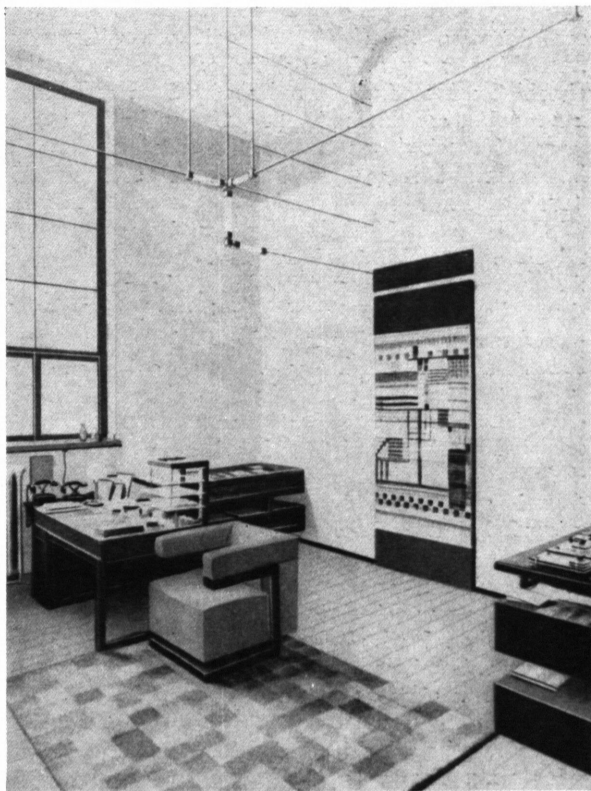
sellschaftliche Leben auszugreifen. Das künstlerische System war für ihn eine Komponente des gesellschaftlichen Systems. Seine Gegner haben ihm das oft als „Schrakenlosigkeit seines Wollens“ und als „große Geste“ angekreidet.

In der Tat lag ständig eine erschreckende Diskrepanz zwischen den weitgespannten Plänen und den realen Möglichkeiten einer kleinen Schule in einem kleinen Lande, nach einem mörderischen Kriege, innerhalb der kapitalistischen Gesellschaft. Es ist ja bekannt, wie lange es dauerte, bis die Architektur als wesentliche Komponente eines Gesamtkunstwerks überhaupt Lehrfach werden konnte.

Aber darum ging es gar nicht in erster Linie. Es ging um Klärung der inneren Struktur und der Beziehungen, in denen Architektur, Produktgestaltung und bildende Kunst im gesellschaftlichen System stehen. Denn die ästhetische Synthese des Gesamtkunstwerks wurde (nach Schlemmer) am Bauhaus als Symbol der sozialen Synthese der neuen Gesellschaft betrachtet, als anschauliche Verkörperung einer Sozialstruktur. Gropius hat mehrfach zum Ausdruck gebracht, daß er das neue künstlerische System als „sichtbares Zeichen“, als sichtbare Struktur der Gesellschaft auffaßte und auf eine zukünftige wahrhaft demokratische Gesellschaft (Mies van der Rohe sprach von „radikaler Demokratie“) bezog. [4]

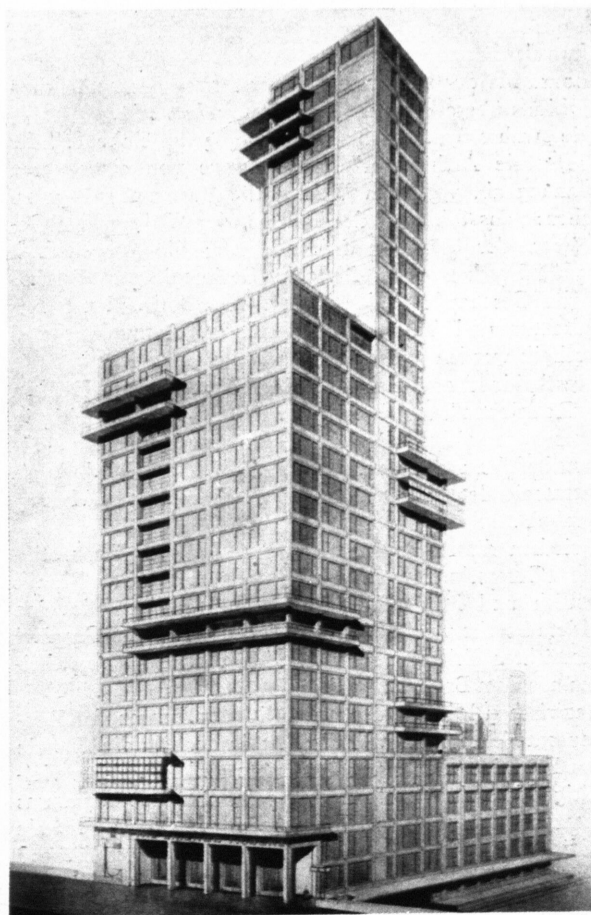
In der Themenstellung: „Vom Gesamtkunstwerk zur totalen Architektur“ ist eine Evolution der Vorstellungen angedeutet. Die Begriffe Gesamtkunstwerk, Einheitskunstwerk tauchten vom 19. Jahrhundert bis in die zwanziger Jahre vielfach und mit unterschiedlichem Inhalt belegt auf. Auch bei den an der Theorienbildung beteiligten Bauhausmeistern gab es unterschiedliche Auffassungen (z. B. Gesamtkunstwerk als Zusammenklang von Kunstgattungen, als Zusammenwirken der Künste und Handwerke in einem Bau für Gemeinschaftszwecke). Aber schon im Programm des Bauhauses von 1919 wurde in der romantischen Sprache der Anfangsphase der umfassende Bezug hergestellt; Es heißt dort: „Wollen, erdenken, erschaffen wir gemeinsam den Bau der Zukunft, der alles in einer Gestalt sein wird: Architektur und Plastik und Malerei, der aus Millionen Händen der Handwerker einst gen Himmel steigen wird als kristallenes Sinnbild eines neuen kommenden Glaubens.“ [5] Gemeint war, was William Morris als „gesamte physische Umwelt“, die das menschliche Leben umgibt, definiert hatte, nun im Bauhaus allerdings mit utopischen Zügen versehen und auf einen kommenden harmonischen Weltzustand bezogen.

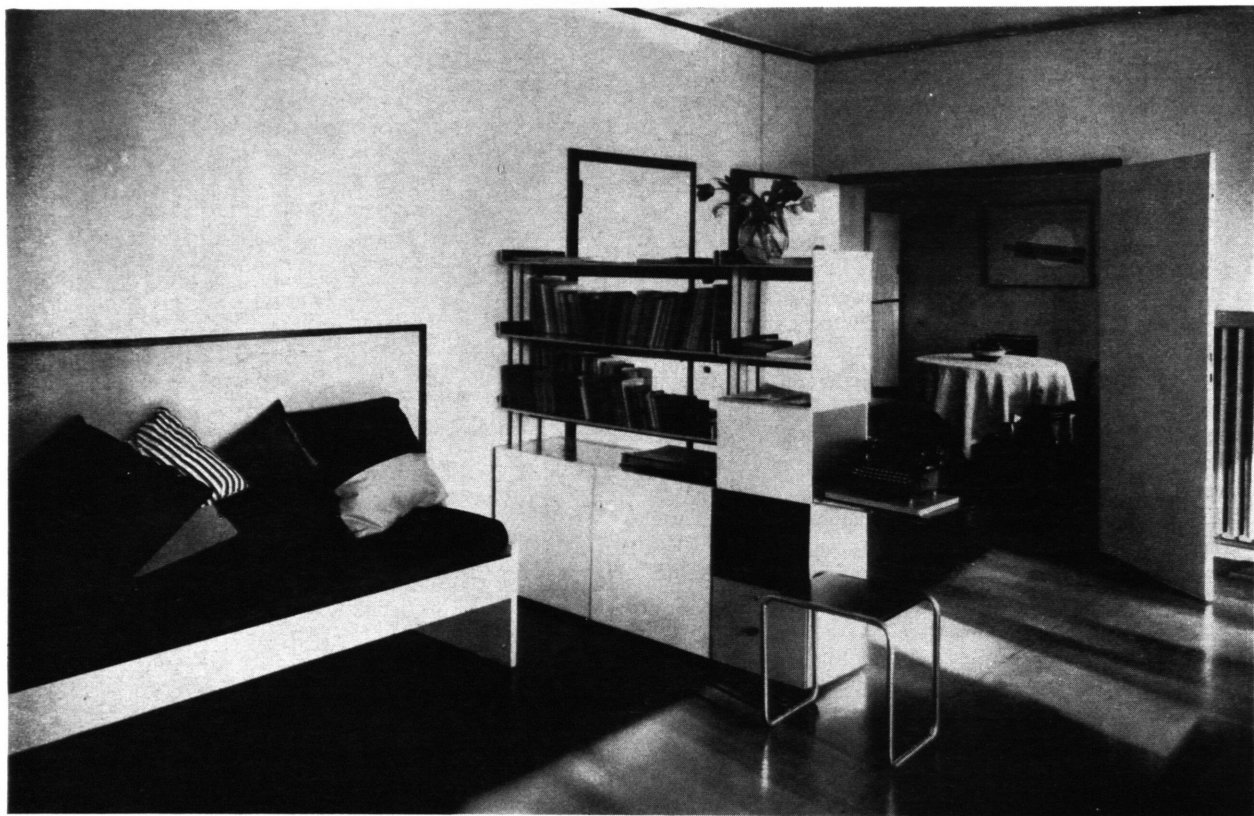
Mit dem Begriff „totale Architektur“ hat Gropius das letzte Kapitel in seiner Schrift: „Architektur, Wege zu einer optischen Kultur“ überschrieben. [6] Formuliert wurde dieses Kapitel im wesentlichen 1952. Es behandelt ein Problem, das Bakema bei dem CIAM 1969 hart in die Alternativformel bringt: „Wenn wir Architektur nicht als totale Architektur begreifen, wird sie in Unarchitektur enden“ –. [7] Der russischen Ausgabe der Gropius-Schriften [8] ist eine 60 Seiten lange, gründliche, verständnisvolle Einleitung von Tasalow vorangestellt, die sich ausschließlich mit diesem Thema befaßt. Tasalow erkennt, daß Gropius die Konzeption der totalen Architektur seit den dreißiger Jahren auszubilden begann, als er in der kapitalistischen Baupraxis mit der Unmöglichkeit zusammenhängender städtebaulicher Planungen konfrontiert war. Er bemerkt die größere Nüchternheit, aber auch Resignation gegenüber der romantischen Utopie.



3 Direktor-Zimmer im Bauhaus Weimar, Walter Gropius 1923

4 Wettbewerbsentwurf Chicago-Tribune, Walter Gropius 1922





5 Wohnzimmer in einem Meisterhaus, Marcel Breuer 1926

Die totale Architektur sei Opposition und bewußt der Praxis im Kapitalismus entgegengestellt. Aspekte des Umweltschutzes traten nun in den Vordergrund. Das konnte bei der zunehmenden Zerstörung des natürlichen Habitats überall in der Welt nicht anders sein.

Die „wahre Synthese für die Siedlung der Zukunft“, die er „totale Architektur“ nennt, hänge von einer guten Planung ab, von dem Willen, die Zusammenhänge zu sehen: „das Schicksal des Bodens, der Wälder, der Gewässer, der Städte und Landschaft; die Wissenschaft vom Menschen durch Biologie, Soziologie und Psychologie, Gesetzgebung, Regierung, Wirtschaft, Kunst, Architektur und Technik“. [9] (Kunst, Architektur und Technik werden nun an letzter Stelle genannt!)

Entscheidend erscheint ihm die Fähigkeit zum „Denken in Relationen“, alle beteiligten Faktoren „gleichzeitig in ihrer gegenseitigen Beziehung, konzentrisch, nicht „sektorenhaft“ zu erfassen. Totale Architektur wird damit „Strategie der Planung“ und zugleich „aktuelles Kultursymbol“.

Zwischen diesen beiden bekannten Synthese-Konzeptionen „Gesamtkunstwerk“ und „totale Architektur“ klappt zeitlich und inhaltlich eine spürbare Lücke. Die eine endete bereits vor 1923, die andere begann mit Gropius' verstärkter Teilnahme am Siedlungsbau nach Ausscheiden aus dem Bauhaus 1928.

Dazwischen lag eine der wesentlichsten Phasen der Bauhausentwicklung. Es war die Zeit, in der sich die Theorie des Funktionalismus voll entfaltete und in welcher vielfältige Versuche zur Realisierung des Bauhausprogramms unternommen wurden. Sollte man dabei das zentrale Anliegen der Synthese aus dem Auge verloren haben? Keinesweg! – Die aufbauenden Komponenten wurden sogar jetzt erst genauer bestimmt. In einem Buch „Inter-

nationale Architektur“ schrieb Gropius 1925: Die Erkenntnis wächst, daß ein lebendiger Gestaltungswille, in der Gesamtheit der Gesellschaft und ihres Lebens wurzelnd, alle Gebiete menschlicher Gestaltung zu einem Ziel umschließt, im Bau beginnt und endet. Folge dieses veränderten und vertieften Geistes und seiner neuen technischen Mittel ist eine veränderte Baugestalt, die nicht um ihrer selbst willen da ist, sondern aus dem Wesen des Baues entspringt, aus seiner Funktion, die er erfüllen soll.“ [10]

Synthese als Verfahren, das einzelne Elemente materieller oder ideeller Systeme zu einem Ganzen verbindet, ist untrennbar verkoppelt mit dem entgegengesetzten Verfahren der Analyse.

Der von Gropius als „Wesensforschung“ bezeichnete *Analyse*prozeß des Funktionalismus, der die materiellen, funktionellen, sozialen, psychischen usw. Faktoren eines gestaltenden Gegenstandes ermittelt, war sowohl Gegensatz als auch Korrelat, also notwendige Ergänzung zum *Synthese*prozeß. Der Begriff „Gesamtkunstwerk“, traf den neuen Inhalt nicht mehr. Moholy-Nagy bezeichnete die neue Synthese-Auffassung als „Gesamtwerk“, mit dem erläuternden Zusatz „Leben“ und grenzte sie vom Gesamtkunstwerk ab: „Was wir brauchen, ist nicht das Gesamtkunstwerk, neben dem das Leben getrennt dahinfließt, sondern die sich selbst aufbauende Synthese aller Lebensmomente zu dem alles umfassenden Gesamtwerk (Leben), das jede Isolierung aufhebt ...“ [11] Die „Gesamtwerk“-Konzeption ist daher als Synthesebegriff des Funktionalismus aufzufassen. Die Funktionsanalysen sollten im Einzelobjekt die Faktoren freilegen, die ein Zusammenwachsen zu einer natürlichen Synthese fördern.

Wo aber sind sie zu suchen? –

Gropius wurde nicht müde zu betonen, daß unsere Welt trotz aller Technik und Industrie noch immer primär eine Welt von Menschen ist. Da dürften (nach Ansicht Moholys) nicht die Objekte letzliches Ziel der Arbeit sein, und schon gar nicht „Profitinteressen“ des Kapitals mit „mechanischem Werkresultat“ [12], sondern die Bedürfnisse des Menschen. Sie werden als eigentliche Bezugsebene gesetzt. Darin läge die Gewähr, daß eine Welt von Gegenständen nicht auseinanderfällt, sondern sich zur Einheit fügt. In dem Aufsatz von Marcel Breuer „Funktion und Form“ (1924) dokumentiert sich dieses Umdenken: Die Gegenstände bekämen zwar „ihren verschiedenen Funktionen nach verschiedene Erscheinung“. Wenn jeder einzelne jedoch die menschlichen Ansprüche befriedige und sie sich einander nicht stören, entstehe die Einheit „durch die relativ beste Erfüllung ihrer speziellen Aufgabe“. [13]

Kriterium für ein Produkt sei nicht die Zugehörigkeit zu einer Stilrichtung, sondern die Qualität (definierbar im Gebrauchswert). Die „Stilangelegenheit“ werde zur „Qualitätsangelegenheit“ (Breuer). Konkret heißt das: „Das Maß der Dinge um uns ist das Maß unserer Hände, unseres Körpers, das Maß der Brauchbarkeit ... (und) die Maße unserer Räume sollen dem Maß des Menschen Rechnung tragen, sollen von den physischen und psychischen Bedürfnissen ausgehen“ (Mart Stam). [14] Die Synthese würde dann nur das verknüpfen, was in

einer auf den menschlichen Gebrauch bezogenen Welt von Gegenständen (wir erinnern uns an Marx' dialektisches Begriffspaar „menschlicher Gegenstand“ und „gegenständlicher Mensch“) in Wirklichkeit schon als Einheit existierte.

Neben diesem materiell-funktionellen Bezug der Gegenstände zum menschlichen Gebrauch wird in der Theorie noch ein zweiter universeller ästhetischer Bezug aufgebaut. Er bestimmte die körperliche Gestalt der Gegenstände im Raume. Soll „jedes Teilwerk in Beziehung zu einer größeren Einheit stehen“, sagte Gropius, so müßten „die realen und geistigen Mittel zur räumlichen Gestaltung von allen am gemeinsamen Werk Vereinten gekonnt und gewußt werden“. [15]

Die mit der neuen Raumauffassung angesprochenen Fragen sind so komplex, daß sie hier nur angedeutet werden können.

Während in der expressionistischen Frühphase geradezu demonstrativ versucht worden war, Baukörper und Raum durch Überlagerung einer normalen Rechteckstruktur mit einer diagonal dazu stehenden Struktur zu verzahnen, und einheitlich zu ordnen (Abb. 1), ermöglichte die Aufnahme der De-Stijl-Prinzipien die Erfüllung dieser Tendenz mit wesentlich einfacheren, also ökonomischeren Gestaltungsmitteln. Allen Gegenständen (Breuer-Stuhl, Schreibtisch von Dieckmann), Wandbehänge-Räumen (Direktor-Zimmer von Gropius) oder Bauwerken

6 Gemeinschaftsräume für zehngeschossige Etagenhäuser, Werkbundausstellung Paris
Walter Gropius, Marcel Breuer, Herbert Bayer und Laszlo Moholy-Nagy 1930



(Entwurf für die Chicago-Tribune) (Abb. 2–5) scheint ein offenes, das heißt, unendliches horizontal-vertikales Raumgitter unterlegt zu sein, das alle Dinge an diese ideelle Konstruktion bindet und so einem einenden räumlichen Gesetz unterwirft.

Bald spürte man jedoch auch hier die Gefahr einer formalistischen Sackgasse, einer noch immer nur äußerlichen Stilisierung. Gesucht wurde eine wirklich innere Integration.

Mit der Ausbildung der Theorie des Funktionalismus und im Rahmen der Gesamtwerk-Konzeption gelangte man dazu, den Gegenständen ihren eigenen Formcharakter zu belassen unter Vermeidung jeder rhetorischen Gestik zu reiner Form gebracht („Enteitelung und Zucht-haltung“, „gelebte Objektivierung, d. h. Ich-Überwindung“, nannte Gropius als menschliche Voraussetzung für solche gemeinsame Gestaltungsarbeit!), gewannen die Produkte die Fähigkeit, sich mit anderen und mit der Architektur harmonisch zu vereinen. (Abb. 6 und 7).

Im Grunde handelt es sich um eine Art gestalterischen Demokratismus, um eine möglichst vollkommene Gleich-rangigkeit und Gleichwertigkeit aller im Bau oder städte-baulichen Raum zusammentretenden Komponenten. Weder Unterordnung noch Beherrschung wurde gewollt, sondern harmonische Balance, – selbst in der Beziehung der Bauten zur Landschaft. In „absoluter Kontinuität“ und „Gleichwertigkeit“ (Begriffe v. Argan) [16] suchten sich die Meisterhäuser in Dessau uneingezäunt in einem lockeren Kiefernbestand einzugliedern.

Keimhaft deutete sich eine ebensolche Beziehung auch zwischen Architektur und bildender Kunst an. Hilbers-eimer verwies auf einen Entwurf von Mies van der Rohes für ein Museum mit einer freistehenden Wand für Malerei, die damit architektonisches Element gewor-den sei, und er hob an Mies' Barcelona-Pavillon her- vor, daß dort ein neues Verhältnis zwischen Bauwerk

und plastischer Kunst verwirklicht sei. Diese (nämlich die Plastik von Kolbe) (Abb. 8) wurde (so Hilbers-eimer) „nicht mehr der Architektur ... untergeordnet“, sondern „Skulptur und Architektur waren unabhängig voneinander, von gleichem Wert, und formten eine neue künstlerische Einheit“. [17]

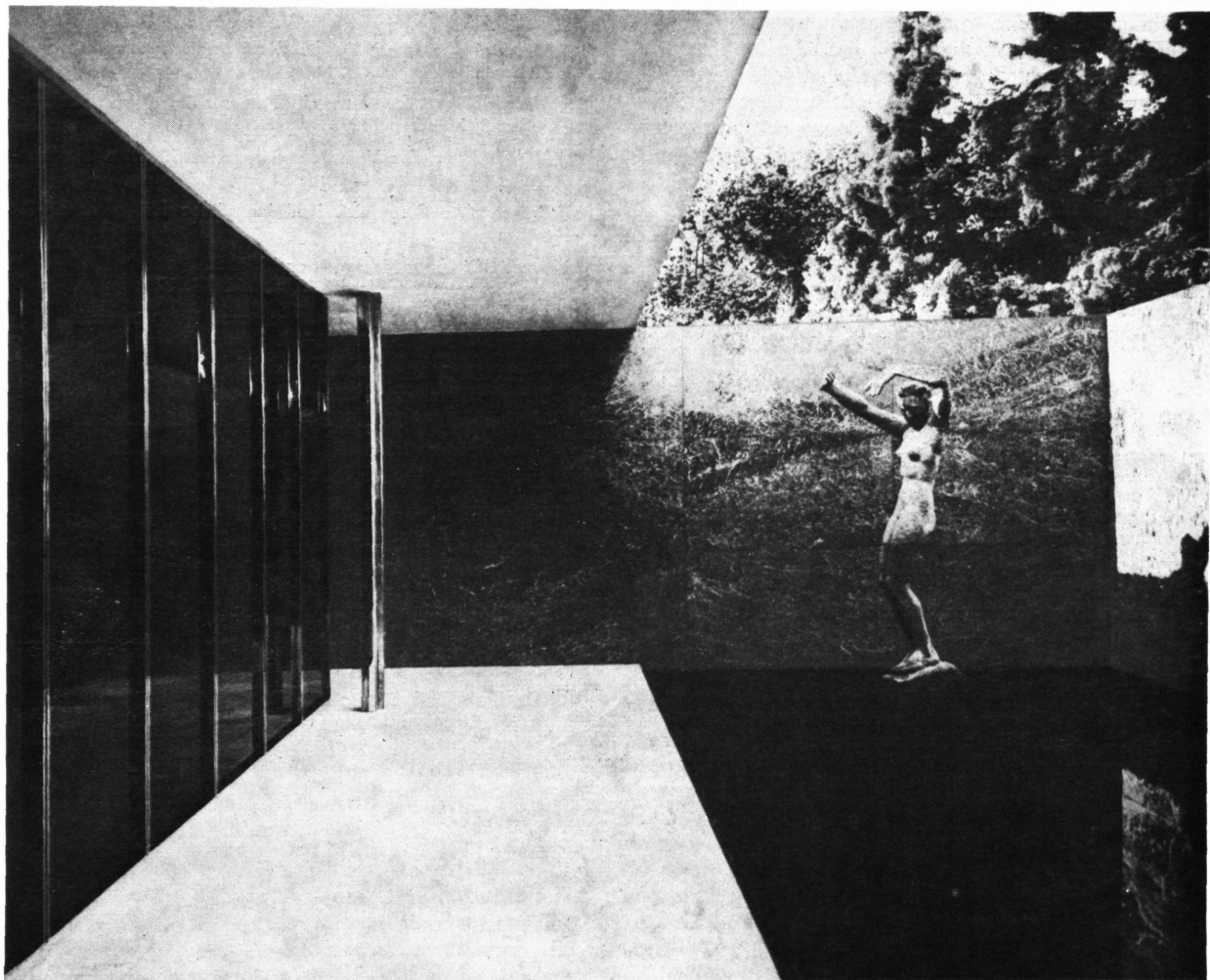
Ich müßte noch auf die Vorschläge zur Industrialisierung hinweisen, sowohl auf die Serienhäuser mit genormten Raumzellen als auch auf Gropius' „Baukasten im Gro- ßen“ mit einem System universell einsetzbarer Bauteile, – auch auf das von Gropius wesentlich mitgetragene Programm der „Wohnung für das Existenzminimum“, die keineswegs, wie man oft hört, ein modus non mori- endi darstellte, sondern von Gropius als „grundlegende moralische Basis für eine kollektivistische Gesellschaft“ (Argan) aufgefaßt wurde, nämlich als das „knapptse Op- timum“ [18] der Standardwohnung, die sich jeweils aus den Bedürfnissen der Menschen zur „Vollentwicklung ihrer Lebensfunktion“ einerseits und den wirtschaftlichen Möglichkeiten eines sozialen Organismus andererseits ergibt. Davon abzuweichen hieße (nach Argan) „Energie des Organismus außer Kraft setzen, das Lebensniveau der vielen zugunsten der wenigen senken“. [19] Sie hat also etwas mit den energetischen Grundlagen einer Ge- sellschaft zu tun, mit Ökonomie des Raumes, der Zeit, der natürlichen Rohstoffe und der Arbeitskraft.

Einer der Grundsätze der Bauhausproduktion lautete: „Einfachheit im Vielfachen, knappe Ausnutzung von Raum, Stoff, Zeit und Geld.“ [20]

Die Theorie des Funktionalismus verdiente, unter diesem Aspekt beleuchtet zu werden. Ich denke auch an „Form als Leistungserfüllung“ bei Hugo Häring, an Minimie- rung der architektonischen Struktur oder an die Forde- rung nach Ökonomie des Grundrisses, nach „raumsparen- den Techniken und Baustoffen“ bei Gropius. Und selbst von hier läßt sich ein Bogen zum ästhetischen Programm

7 Meisterhäuser in Dessau, Walter Gropius, 1926





8 Ausstellungspavillon in Barcelona, Ludwig Mies van der Rohe, 1929

schlagen, wenn zum Beispiel Joseph Albers bei Übungen der Vorlehre „Ökonomie der Form“ verlangte, die keine „Rest-, Zwischen- und Minuswerte“ zuließ [21], sondern sie aktivierte und gleichwertig machte.

„Allumfassend und ethisch basiert“ [22] bezeichnete Gropius ihre gemeinsame Arbeit in den zwanziger Jahren, – die Martin Wagner später von Amerika aus einmal „Wir-Arbeit“ nannte, im Gegensatz zur „ICH-Arbeit“, zu der sie alle in der Emigration gezwungen waren. Kein Zweifel, die Künstler des Bauhauskreises empfanden sich mit ihrer Arbeit in Übereinstimmung mit den progressiven gesellschaftlichen Kräften und Prozessen dieser Übergangsepoche, auch wenn diese manchmal verzerrt widergespiegelt wurden. So weiß man zwar, daß eine so umfassende Synthese die gesellschaftliche Verfügungsgewalt über die gesellschaftlichen Produktionsmittel, vor allem über den Boden voraussetzt, spricht diese Tatsache aber nur zögernd und verschleiert aus. Ich fasse zusammen:

- Am Bauhaus wurde die umfassendste Synthese-Konzeption theoretisch und praktisch (theoretisch mehr als praktisch) in Angriff genommen.
- Obwohl in sich schlüssig, wurde sie nie zusammenhängend formuliert.
- Treibende Kraft war Gropius, unterstützt von Meistern

wie Schlemmer, Moholy-Nagy, später Breuer, und zum Teil in scharfer Spannung zu einigen Malern, die um die Eigenständigkeit ihrer Gattung fürchteten.

- Die Synthesekonzeption macht in Abhängigkeit von den allgemeinen geschichtlichen Entwicklungen eine Wandlung durch, wobei sich drei wesentliche Stufen herauschälen: Gesamtkunstwerk, Gesamtwerk, totale Architektur.
- In der romantischen ersten Stufe wird das Einheitskunstwerk gleichsam als Überkunst, als „Freiheitsdom der Zukunft“, als ein fernes Ziel aufgerichtet.
- In der zweiten Stufe, die ich mit Moholys Begriff „Gesamtwerk“ bezeichnete, wird eine wirkliche Integration des künstlerischen Programms in den gesellschaftlichen Stoffwechsel versucht und durch angemessene wissenschaftliche und künstlerische Methoden in Ansätzen eine einheitliche funktionale und formale Struktur erreicht. (Wobei allerdings erhebliche Diskrepanz zwischen erwarteter und wirklicher gesellschaftlicher Entwicklung bestand.)
- Die dritte Stufe vollzog sich außerhalb des Bauhauses und nahm bei Gropius missionarische Züge an, wurde als bessere Alternative der kapitalistischen Praxis entgegengestellt.

· Während die Idee vom Gesamtkunstwerk für uns höchstens noch poetischen Reiz hat, die im Konzept der totalen Architektur aufgestellten Forderungen zumindest als Aufgabe erkannt sind, verdient die Synthese-Konzeption des Gesamtwerts wegen ihrer komplexen Verflechtung höchste Beachtung bei der Lösung verwandter Aufgaben in unserer entwickelten sozialistischen Gesellschaft.

Anmerkungen

- [1] *Gropius, W.*: Der Architekt als Organisator der modernen Bauwirtschaft und seine Forderungen an die Industrie. In: „Probleme des Bauens“, Hg. F. Block, Potsdam 1928, S. 203
- [2] *Van de Velde, H.*: Renaissance im modernen Kunstgewerbe. In: *H. van de Velde*: Zum neuen Stil, Hg. H. Curjel, München 1955, S. 98
- [3] Gropius in einem Brief an den Pädagogen Wyneken. Siehe *Hüter*: Das Bauhaus in Weimar. Berlin 1976, S. 98
- [4] *Gropius, W.*: Apollo in der Demokratie. Neue Bauhausbücher, Mainz und Berlin, 1967
- [5] *Gropius, W.*: Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar. 1919, Broschüre
- [6] *Gropius, W.*: Architektur, Wege zu einer optischen Kultur. Fischer-Bücherei Frankfurt/M–Hamburg 1956, S. 127 ff.
- [7] Siehe *Newman, O.*: CIAM '59 Ottolito. Dokumente der modernen Architektur, Bd. 1, Stuttgart 1961
- [8] *Gropius, W.*: Granicy architektury. Moskwa 1971. Einl. von *Tasolov*: „Total'naja architektura, utopia ili real'nost?“
- [9] *Gropius, W.*: Architektur, a. a. O., S. 130
- [10] *Gropius, W.*: Internationale Architektur. Bauhausbücher 1, München 1925
- [11] *Moholy-Nagy, L.*: Malerei, Fotografie, Film. Bauhausbücher 8, München 1927
- [12] *Moholy-Nagy, L.*: Vom Material zur Architektur. Bauhausbücher 14, München 1929, S. 14
- [13] *Breuer, M.*: Form und Funktion. Siehe *Hüter*, a. a. O., S. 281
- [14] *Stam, M.*: Unser Hausgerät und Möbel. In: Das neue Frankfurt, III. Jg., 1929, S. 29
- [15] *Gropius, W.*: Der Baugeist der neuen Volksgemeinde. In: Die Glocke, 10, 1, 1924, S. 311
- [16] *Argan, G. C.*: Gropius und das Bauhaus. Rowohlt Hamburg 1962, S. 37
- [17] *Hilberseimer, L.*: Berliner Architektur der zwanziger Jahre. Neue Bauhausbücher. Mainz und Berlin 1967, S. 84
- [18] *Gropius, W.*: Architektur, a. a. O., S. 90
- [19] *Argan, G. C.*: a. a. O., S. 55
- [20] *Gropius, W.*: Grundsätze der Bauhausproduktion. Siehe Manifeste, Hg. D. Schmidt, Fundus-Bücher, Dresden 1965, S. 360
- [21] *Albers, J.*: Werklicher Formunterricht. In: bauhaus, vierteljahrzeitschrift für gestaltung. hg.: hannes meyer, bauhaus Dessau, H. 2, 1928, S. 3
- [22] *Gropius, W.*: Tradition und Kontinuität in der Architektur. In: *W. Gropius*: Apollo in der Demokratie. Neue Bauhausbücher, Mainz und Berlin 1967, S. 54